

Antyczny kostium poetyckiej wyobraźni Kazimierza Tetmajera

Przestrzeń pejzażowa w wierszach Kazimierza Tetmajera zorganizowana jest za pomocą dwu zdecydowanie odmiennych konwencji poetyckiego obrazowania: „muzyczno-nastrojowej” i parnasistowskiej. Technika impresjonistyczna (z jej bowiem usług często korzysta konwencja pierwsza) przedkłada wynikające ze spontaniczności spojrzenia („percepcyjnego muśnięcia”) kolor, światło, zatarcie konturu ponad priorytety konwencji drugiej, opiewającej wyrazistość kształtu, posągowość i wzniosłość chłodnego, spetryfikowanego w marmurze bądź zakłętego w nieruchomym krajobrazie piękna Hellady¹. Punktem wiążącym te, zdawać by się mogło na antypodach stojące techniki, jest wspólna idea, do której obie usilnie dążą – stworzenie możliwie najdoskonalszej zmysłowej analogii² „nastroju” emanującego z poetyckiej rzeczywistości wiersza, wyposażonego dodatkowo w „bagaż” stanu wewnętrznego architekta tejsze przestrzeni.

Jak wiadomo, powodem malowania poetyckich pejzaży młodopolskich nie jest chęć zadośćuczynienia wymogom mimetycznej wierności podziwianego krajobrazu. Elementy współtworzące rzeczywistość poetycką mają za zadanie jej emocjonalne nacechowanie³, przesycenie „nastrojem” charakteryzującym stosunek, napięcie pomiędzy twórczą osobowością artysty i przedmiotem jego percepcji, co więcej – mogą być również bezpośrednią, niewynikającą z postrzegania rzeczywistości, ale „czystą” emanacją „duszy” czy „jaźni” poety.

¹ Zob. S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 11, 24–25.

² Terminem tym posłużył się (jako synonimem nadużywanego, jego zdaniem, „symbolu”) I. Matuszewski w tegoż: *Nastój, sugestia, symbol* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 415. Przedrukowane tamże na podstawie: I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1904, s. 87–92, 95–96, 283–285.

³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1976, s. 142–147.

Nie sposób rozpocząć charakterystyki liryków pejzażowych Tetmajera bez uprzedniego przybliżenia malarskiej twórczości Arnolda Böcklina, którego wielka popularność przypada na wstępującą fazę rozwojową Młodej Polski, zaś lata 1884–1903 są okresem dominacji artysty w kulturalnej prasie polskiej⁴. Stosunek do „böcklinowskiego” sposobu obrazowania stał się ponadto jednym z punktów spornych polemiki „starych” z „młodymi”, doskonale ukazującej zasadnicze różnice światopoglądowe, na dużo szerszym niż *stricte* malarskie polu zapatrywań. Stanowisko obozu pierwszych świetnie oddaje krytyczna wypowiedź Stanisława Witkiewicza, dla którego wartość dzieła Böcklina polegała przede wszystkim na doskonałym odwzorowaniu „harmonii barw” natury, a zasadniczy cel jego malarstwa sprowadzony został przez krytyka do możliwie najdoskonalszego odwzorowania kolorystyki krajobrazu⁵. Dla „młodych” (Lange, Matuszewski, Feldman), a wśród nich także Tetmajera⁶, krajobrazy Szwajcara nie realizują zasady obiektywnej wierności kategorii *mimesis*, wręcz przeciwnie – są skrajnie subiektywną, nacechowaną indywidualnością każdego procesu twórczego transformacją natury. Z tego też powodu w malarstwie Böcklina pokolenie polskich modernistów odnajduje realizację podstawowych, dla poszczególnych dziedzin sztuki uniwersalnych tez symbolizmu. Pejzaż staje się więc nośnikiem *Stimmung* („nastroju”), którego swego rodzaju emanacją, ucieleśnieniem są zaludniające go (pejzaż) postaci⁷, nierzadko wśród bogactwa motywów także antycznej provenien-

⁴ Tamże, s. 85, 91. Nie mniejszym powodzeniem cieszyła się wówczas twórczość prerafaelitów (cechy charakterystyczne tego wzorca to, za Nowakowskim: „unikanie figuratywności i sprowadzenie faktury wizji do stanu idealnej jednolitości”), których wyraźne wpływy dostrzec można także w ujęciach pejzażowych Tetmajera. Mam tu na myśli sonet *Wizja lipcowa* (Seria III). Oto najbardziej reprezentatywny fragment (wszystkie cytaty podaję według wydania: K. Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980):

Błękitnych jezior oddalone fale,
Na falach słońce łagodne i senne,
Zielone gaje, brzozy srebrnopienne,
Błdych róż wieńce i maków korale.

Po łące, w szklanym powietrzu kryształe,
Powiewne, zda się od słońca promienne,
Ludzkim podobne kształtom lecz odmienne:
Nagie postacie błdzą półomdlale.

⁵ Poglądy te zawarł Witkiewicz w cyklu artykułów drukowanych w „Wędrowcu”: S. Witkiewicz, *Arnold Böcklin*, „Wędrowiec” 1884, nr 41–42. Przybliżam jego pogląd za pośrednictwem A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 83–84.

⁶ Tetmajer był wielbicielem twórczości Böcklina oraz autorem entuzjastycznych *Szkiców* na jej temat. Szczególne zainteresowanie poety budziły akwaticzne pejzaże Szwajcara, obrazy: *Gra fal* (por. z sonetem *Nimfy* – S. III) czy *Wyspa Umarłych* były inspiracją dla wierszy Tetmajera.

⁷ Por. A. Nowakowski, dz.cyt., s. 83, 89. W jakim stopniu takie właśnie rozumienie malarstwa Böcklina wynika z rzeczywiście „zawartości” obrazu, a w jakim jest ono konsekwencją „stylu odbioru”

cji. Funkcjonowanie tego bodaj najciekawszego aspektu twórczości Böcklina postaram się przedstawić na przykładzie sposobu komponowania przestrzeni poetyckiej w wierszach Kazimierza Tetmajera⁸. Poczynione na wstępie rozróżnienie dwu technik obrazowania, poetyckiego malowania pejzażu, każe mi zacząć od charakterystyki sposobu ujęcia i funkcji postaci wyłaniających się z „impresjonistycznej rzeczywistości” wiersza.

Przestrzeń liryczna sonetu *Nimfy* (Seria III) jawi się w pierwszym, opisowym czterowersie widokiem „bezbrzeżnego” morza (co bezpośrednio nawiązuje do impresjonistycznego środka obrazowania – zatarcia konturu), „skąpanego” w „zimnym seledynie” księżycowego blasku. Wrażenie rozmycia, zgaszenia kontrastu dwu najjaskrawszych ognisk kolorystycznych – światła miesiąca i mroku ciemnych głębin „bezmierznych” fal potęgują „mgieł lotnych płaszące stada”. Współtworzą one wraz z „żółtawośnieźnymi” kwiatami strefę pośrednią, miejsce zetknięcia się oraz (za pomocą chłodnej i bardzo spokojnej kolorystyki – „sine pustkowia”, „zimny pergamin liści”, „chłodny, twardy blask stali”) przyczyniają się do wyciszenia wspomnianego rozdźwięku. Z tego właśnie krajobrazu płynnie wynikają postaci nimf:

Blade, milczące nimfy głowę długoruną
na liściach kwiatów kładą i w niebiosach oczy
utkwwszy, nieruchome leżą na wód fali –

Jak pisze Mircea Eliade, nimfy „zostały stworzone przez żywy nurt wody, jej magię, siłę, która z wód emanowała, przez jej szmer”⁹. Wzorzec owego współkształtowania pejzażu nasuwa się bezpośrednio i oczywiście – malarstwo Böcklina, u którego, jak chcą współcześni mu krytycy: „istoty te są ostateczną kondensacją owego panującego życia przyrody, ucieleśnając jego elementarną energię, jego niejasny pęd twórczy” bądź też są „bezpośrednią personifikacją pełnej tajemnic materii utkanej z żywiołów”¹⁰. Nimfy, stapiając się w nierozzerwalną całość z innymi (motywy: akwaticzny i lunarny) elementami krajobrazu, ewoluują w kierunku jednoznacznie niedefiniowalnego nastrojowego symbolu. Aura zaś, którą sugerują, w wielu podobnych wypadkach nie zawsze

– mody na wieloznaczność, sugestię, analogię? Wątpliwości w tej kwestii wyrażają (odnośnie do poezji) S. Brzozowska w teźże: dz.cyt., s. 33–35 oraz (odnośnie do malarstwa) A. Nowakowski w tegoż: dz.cyt., s. 180.

⁸ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, dz.cyt., s. 142–147. „Poetycki sposób »zaludniania pejzażu« i sztafaż modnego wówczas malarstwa są niemal identyczne”.

⁹ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 203.

¹⁰ Zob. A. Nowakowski, dz.cyt., s. 172, za: G. Kleinberg, *Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827–1901). Studien zur Ikonographie und Motiwik in der Kunst des Jahrhunderts*, Göttingen 1971, s. 11–12. Idzie mi o poglądy kolejno: F. Leitschuh i H. von Tschundiege.

daje nazwać się wprost¹¹. Ta jednak (z omawianego wiersza emanująca) wywołuje uczucia niebudzące większych wątpliwości. Melancholia, tęsknota, smutek i zniechęcenie przywołują paradygmat dekadencji. Na sposób dyskursywny został on wyrażony w utworach: *Nie wierzę w nic* (I Seria), *Credo, Dziś* (oba – II Seria) również wyposażonych w motywy antyczne. W *Nimfach* natomiast jest on zaledwie zasugerowany atmosferą poetyckiego pejzażu. „Błede, milczące”, „leżące nieruchomo” na ogromnych liściach kwiatów, które „jak gwiazdy po ciemnej topieli się suną”, najady doskonale oddają wrażenie inercji i niemocy. Wyraźnie manifestują dekadencją dyrektywę bierności i bezruchu jako jedynych przejawów wolnej (w zdeterminowanej bezrozumnym popędzie rzeczywistości)¹² woli człowieka. Pojawienie się takiej, a nie innej personifikacji „nastrojowego” pejzażu nie jest zjawiskiem przypadkowym. Aby ich (krajobrazu i postaci) „magiczny” związek zrozumieć, należy zadać sobie trud sfunkcjonalizowania pozostałych elementów współtworzących przestrzeń poetycką sonetu – idzie mi głównie o księżyc. Jest on w mitologii greckiej i rzymskiej (i nie tylko) symbolem zasady żeńskiej. Bładość jego blasku, ukazująca tylko mgliste zarysy oświetlanych przezeń przedmiotów¹³, wyraźnie koresponduje z przypisywanymi przez Cirlota pierwiastkowi żeńskiemu skłonnościami do postaw biernych, zorientowanych na percepcję, wyobraźnię, fantazję i uczuciowość¹⁴. W tym miejscu przypomnieć należy, że po grecku „nimfa” to po prostu „dziewczyna”. Pojawienie się kwiatów (w domyśle – nenufarów) można równie łatwo umotywować. Jeśli zaufać Paradowskiemu, to właśnie za sprawą nimf wodnych „brzegi rzek i strumieni mały się świeża trawą i kwiatami”¹⁵. Podsumowując, światło miesiąca jest niejako „sygnałem wywoławczym” dla tytułowych bohaterów, te zaś z kolei „zapowiadają” pojawienie się unoszących je kwiatów.

¹¹ M. Podraza-Kwiatkowska, dz.cyt., 142–147. Nad wyjaśnieniem istoty i funkcji symbolu (ówczesnie podstawowego środka ekspresji poetyckiej) biedził się, zdaniem Juliana Krzyżanowskiego – daremnie, m.in. I. Matuszewski, którego rozważania (mimo deprecjonującej je opinii badacza) cytuję. I. Matuszewski, dz.cyt., s. 415: „Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugestia, oparta na naturalnym pokrewieństwie asocjacyjnym pewnych uczuć i wrażeń i dążąca do wywołania w duszy słuchacza za pośrednictwem zmysłowego czynnika nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego »nastroju«, identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia”.

¹² Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, s. 221. Jest to, rzecz jasna, świadome i wyraźne nawiązanie do poglądów Artura Schopenhauera, który (jak pisze Tatarkiewicz): „znał tylko dwa paliatywy przeciw męce życia, jeden natury moralnej, drugi – estetycznej”. Bezczywność nimf to poddanie się działaniu pierwszego, polegającego na zawieszeniu aktywności, wyzbyciu się pożądań i potrzeb, na jedynie literalnie nienazwanym pragnieniu nirwany. Z cudownych właściwości terapeutycznych drugiego – sztuki – korzysta poeta, będący jej kreatorem oraz my – kontemplujący owoc jego twórczych mocy.

¹³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 179–180.

¹⁴ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 373–376.

¹⁵ J. Paradowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 123.

Nimfy wodne, zwane najadami, (obok swych licznych sióstr, zamieszkujących góry oread, lasy – driad, drzewa – hamadriad i wilgotne łąki – lejmoniad) są znacznie częstszymi gośćmi wierszy Tetmajera, stanowią niemal nieodłączny element krajobrazowego sztafażu liryków poety. W wierszach zaś *Rusałki* (Seria III) i *Wodnice* (Seria VIII) są postaciami pierwszoplanowymi, co podobnie jak w wypadku *Nimf* potwierdzone zostało w tytułach utworów. Sposób jednakże, w jaki rusałki i wodnice współtworzą pejzaż poetycki oraz miejsce, które w nim zajmują, wyraźnie wyłamuje się ze schematu kompozycyjnego zastosowanego w wyżej omówionym sonecie. Ten (w odróżnieniu od wykorzystywanego w wielu innych utworach, na których przykładzie bliżej scharakteryzuję go w dalszej części pracy) nie potrzebuje poprzez wstępne roztoczenie „nastrojowego” krajobrazu otwierać miejsca dla swojej personifikacji. Zarówno rusałki, jak i wodnice pojawiają się w przestrzeni lirycznej swych wierszy bez uprzedniego przygotowania. Oto fragmenty rozpoczynające utwory:

Od pól rusałki lecą
we mgłach i wód oparach,
ogniki łapią błędne
po bagnach i moczarach.

oraz:

O cudowne, płaszące
nad głębiami śnieżnych fal,
wy, wodnice rudowłose
o płomieniu białych ciał,

Rusałki to czteroczęściowy utwór, z którego każda część to trzy siedmiozłogłoskowe czterowersy. Regularnym odstępstwem od tej zasady są drugi i czwarty – sześćzłogłoskowe w każdej drugiej strofie poszczególnej części. To ujmujący harmonią rytmiczną utwór – krótsze wersy zamknięte są rymami męskimi, co odróżnia je od pozostałych – zakończonych żeńską klauzulą rymową. Jego śpiewność i melodyjność potęgują dodatkowo powtórzenia (wers *Od pól rusałki lecą* rozpoczyna wszystkie z wyjątkiem drugiej, piątej, ósmej i jedenastej strofy utworu) oraz paralelizmy składniowe, sprawiające wrażenie „refrenu”, do którego roli pretendować może każda z trzecich bądź pierwszych strof poszczególnych części.

Nie mniej kunsztowną regularnością rytmiczną charakteryzuje się wiersz *Wodnice*. To pięć szesnastowersowych strof zbudowanych z przeplatających się

ośmiu ośmio- i ośmiu siedmiozłóskowych wersów każda. Zdumiewająca regularność i powtarzalność budowy formalnej obu wierszy jest, jak miemam, rekompensatą za zaniechanie owego „nastrojowego wprowadzenia”. Służy jednak temu samemu – wykazaniu fascynującego związku, swoistej jednorodności pejzażu oraz wkomponowanych wzeń postaci antycznych.

Zwracam uwagę na oba te utwory nie tylko ze względu na tożsamość albo bezpieczniej – pokrewieństwo (rusalki w tym ujęciu to zapewne lejmoniad-y) z *Nimfami*. Łączy je również impresjonistyczna technika obrazowania. W „muzyczno-nastrojowych” *Rusalkach* przejawia się ona głównie w charakterystycznej dla siebie „migotliwości” i ulotności wrażenia (wzmaga ją dodatkowo meliczność tekstu) oraz w kolorystyce i sposobie oświetlenia pejzażu:

Od pól rusalki lecą
miesięczną, cichą nocą
i łąki rosą srebrzą,
i gaje rosą złocą.

Pogłosy impresjonistycznej liryki znaleźć można także w późnych, bo z ostatniej – VIII Serii *Poezycji* pochodzących *Wodnicach*. Do cytowanego już czterowersu dodaję kolejne cztery i przytaczam całość:

O cudowne, pływające
nad głębiąmi śnieżnych fal,
wy, wodnice rudowłose
o płomieniu białych ciał,
wy, wodnice, których bioder
lśni gwiazdami każdy cal,
których nogi, zda się, toczył
po marmurach morski wał – –

Obok wskazanych paralel (metryczna regularność, pierwiastki impresjonistyczne) przyszedł czas na tę najistotniejszą. To, co w sonecie *Nimfy* wydawało się „melancholijną nastrojowością”, azyłem, ucieczką, dającym przelotny błysk upojenia i oczarowania surogatem upragnionej nirwany, przybiera w *Rusalkach* postać niemalże demoniczną¹⁶. Kontakt ludzkiej, *stricte* dziecięcej duszy z fantastycznymi lejmoniadami:

¹⁶ Co ciekawe, światło księżycy to znów nieodłączny komponent przestrzeni lirycznej wiersza. Świadczą o tym sformułowania: „miesięczną, cichą nocą” (pojawia się ono dwa razy) oraz „w miesięcznych blasków fali” (jeden raz).

Od pól rusałki lecą
miesięczną cichą nocą
i łąki rosą srebrzą,
i duszę dziecka złocą.

prowadzi ją do „nimfoleptycznego entuzjazmu”¹⁷, magicznego zauroczenia:

Od pól rusałki lecą,
splatają w locie wieńce –
skrzydlaty ku nim chłopiec
wyciąga w górę ręce.

I dusza mu się do nich,
skrzydlata dusza rwie,
a one załsniały w blasku,
w perłowej giną mgłę.

Tragiczny finał jednakże:

Ujrzały duszę cichą
i nieskrzydlatą już –
złamane, krwawe skrzydła
upadły w proch i kurz...

nawet na moment nie zakłóca zmysłowego pląsu tytułowych bohatererek:

Od pól rusałki lecą
w miesięcznych blasków fali,
ujrzały krwawe skrzydła
i tańcząc lecą dalej.

Reakcję rusałek (a właściwie jej brak) tłumaczy stanowiący obszerną apostrofę wiersz *Wodnice* (nazwa ta to, jak sądzę, słowiański odpowiednik greckich najad), którym podmiot liryczny dwukrotnie wyrzuca brak zrozumienia dla ludzkich spraw, pyta:

cóż wy wiecie, czym jest ziemia,

oraz:

cóż o ziemi wiecie, cóż?

¹⁷ M. Eliade, dz.cyt., s. 203–204. Nimfy „mącą umysły tych, którzy je dostrzegli [...], stąd przestroga, by nie zbliżać się w południe [to pora epifanii nimf – J.Z. za M. Eliade] do fontann, źródeł, rzeczek”.

Przed oddziaływaniem niepospolitego piękna wodnic nie są w stanie obrońić się nawet najodważniejsi przedstawiciele ludzkiego rodu, wspomniani w wierszu – grecki Leonid i rzymski Scewola¹⁸. *Wodnice* to reprezentantki przestrzeni mitycznej, niejako zaświatowej, postaci zza granicy wyznaczonej ludzkiemu poznaniu, ucieleśnienia odwiecznej Tajemnicy Natury, której odkrycie prowadzi do duchowego wywyższenia (w konkretnym przypadku dwu wspomnianych wyżej bohaterów równa się ono pośmiertnemu przyjęciu ich do grona herosów)¹⁹ kosztem, rzecz jasna, ziemskiej egzystencji:

kto was k o c h a: zmarł dla ziemi,
kto was widzi w morskiej mgłę,
ten w olbrzyma rośnie świata,
w bogów idzie święty chór.

Podsumowując, ambiwalencja motywu akwaticznego rozciąga się również na jego personifikację – najady²⁰ (przypominam, że ich wpływ na duszę dziecka z wiersza *Rusalki* był zgoła odmienny).

Czyniąc zadość zobowiązaniu bliższego scharakteryzowania chwytu „nastrojowego przygotowania” (pozostając jednocześnie przy pejzażach malowanych ręką poety – impresjonisty), zwracam uwagę na IV wiersz cyklu *Senne marzenie*, rozpoczynający się od słów *Całe miasto w ogniu skrzy...* (Seria I). Malujący się przed oczami podmiotu i jego towarzyszki (są oni bezpośrednimi uczestnikami relacjonowanych przez podmiot „wydarzeń”) karnawałowy pochód ogarnia stopniowo wszystkie ich zmysły. Pierwsza strofa apeluje jedynie do wzroku patrzących:

Całe miasto w ogniu skrzy,
łuną gore nieba strop;
tu z pochodni dymu mgły
wznoszą się nad domów dach,

¹⁸ Mucjusz Scewola, Caius Mucius Cordus (VI–V w. p.n.e.), legendarny bohater rzymski; w czasie oblężenia Rzymu przez Porsennę (króla etruskiego miasta Klusiu – łac. Clusium, który próbował przywrócić władzę wypędzonemu Tarkwiniuszowi Pysznemu) Mucjusz Scewola wkradł się do obozu króla, aby go zabić; przez pomyłkę zabił jednak pisarza wojskowego; schwytany włożył rękę do ognia (stąd przydomek Scaevola „leworęki”), aby udowodnić, że nie lęka się najsurowszej kary; zdumiony Porsenna darował mu życie, a z Rzymem zawarł pokój. Myślę, że zasług spartańskiego wodza Leonidasa nie trzeba przypominać.

¹⁹ Por. J. Paradowski, dz.cyt., s. 12. „Herosem stawał się po śmierci człowiek wybitny, zasługujący na szczególną wdzięczność ziomków. Herosami więc byli przede wszystkim założyciele rodów, osad, kolonij, dalej prawodawcy, bohaterowie wojenni (Leonidas w Sparcie), kapłani, prorocy, wielcy poeci, wreszcie ci, którzy swoimi wynalazkami udoskonalili tryb życia ludzkiego”.

²⁰ Zob. J.E. Cirlot, dz.cyt., s. 271.

tam rakiety ognia snop
leci w górę w złotych skrach.

Drugą wzbogacają elementy dźwiękowe:

Maski tańczą, dzwonki brzmią,
różnobarwny miga tłum;

Dla percepcji trzeciej nieodzowny jest zmysł powonienia:

Kwiaty lecą z rąk do rąk,
aż z powietrza bije woń;

Dochodzi wreszcie do spodziewanego fizycznego kontaktu z rozśpiewanym tłumem (ściślej: z jednym z jego atrybutów). Do trzech więc zatrudnionych dołącza czwarty – zmysł dotyku. Podmiot zwraca się do swej partnerki:

Oto kwiaty: rzucaj, masz!
Oczy twoje, oczy słoń!
Ktoś ci kwiaty rzuca w twarz...

Śmiechy, krzyki!... Wet za wet
Kwiatów mu rzuciłaś pęk...

W miarę zbliżania się karnawałowego korowodu, towarzyszące mu blaski, krzyki i zapachy przeradzają się w opętańczy zamęt, wir zmysłowych doznań porywa oczarowanych nim bohaterów, podmiot mówi:

Płomień pali się w mej krwi,
Chodźmy w tłum ten, skarbie mój...

Choć podmiot liryczny sprawcy opisanych zjawisk zaledwie się domyśla:

Zda się – Bachus dawny wstał
W gronie swoich pustych dziew²¹.

wskazanie „winowajcy” równa się, w moim mniemaniu, decyzji o usunięciu tej wątpliwości. Zwłaszcza że grecki bóg winnej latorośli zostaje niejako wywołany, zapowiedziany nie tylko przez panujący w wierszu „nastrój” nieokiełznanego rozpasania pożądań, wyzwolenia się z wszelkich zahamowań

²¹ J. Parandowski, dz.cyt., s. 111. „W wędrownice towarzyszyły mu bachantki i menady, ubrane w skóry jelonków, i wywijając tyrsami śpiewały pieśni dzikie, szalone”.

i stłumień²², lecz także poprzez pojawienie się charakterystycznych dlań atrybutów – szczególnie fletu.

W analogiczny sposób z przestrzeni krajobrazowej sonetu *W Arkadii* (Seria III) wyłania się jej stały rezydent – faun, dla którego tytułowa kraina jest ojczyzną²³. Roztopiony w blasku słonecznym pejzaż oliwnego gaju – kraina bluszczu, winogrodu, modrych wód i „motylów tęczowych”²⁴ – doskonale oddaje atmosferę tzw. godziny Pana (fauna czy satyra śmiało można z nim utożsamiać). Oto czas południowego spoczynku, któremu towarzyszy olbrzymie gorąco, jak pisze Parandowski: „powietrze, nawet w lesie jest [wówczas – J.Z.] parne i sosny ronią woń żywiczną. Wiatr nie wieje i las staje nieruchomy. Liście zwieszają się z drzew senne i omdlałe. Ptaki milkną, czyni się wielka, święta cichość”. Jej „ogrom” podkreśla w wierszu dający się słyszeć „radosny szczebiot” owadziej gromady. A oto personifikacja tego „stanu przyrody”:

Cicho... srebrne milczenie słonecznej pogody...
wśród traw się kołysze grzbiet fauna kosmaty
i na nim splot namiętny ramion dziewczki młodej.

Niedwuznaczna sytuacja, w której oko poety przyłapuje bohatera, tylko wyjaskrawia adekwatność kosmatego satyra jako symbolu Natury, znaku witalności niższego porządku²⁵. Jego zaś partnerka (jeśli wierzyć stwierdzeniu Parandowskiego, że fauni „po lasach zabawiali się z nimfami”)²⁶ to przecież także istota uczestnicząca w siłach przyrody, panująca nad nimi²⁷. Grupa ta jest więc doskonałym ucieleśnieniem emanującej z pejzażu witalności Natury²⁸.

Tym samym sprawdzonym schematem „nastrojowego przygotowania” posługuje się poeta w sonecie *Królewny* (Seria IV). Z odmalowanego tutaj w dwu pierwszych – opisowych czterowersach arkadyjskiego pejzażu wyłania się Nauzyka, „królewska dziewczyna”, „z uśmiechem jadąca prac płótna nad rzeką”. Wyobraźnia poety składa więc wizytę w miejscu ostatniego przed upragnioną Itaką postoju na tułaczey wędrowce Odyseusza. Dla poczynienia

²² Zob. J.E. Cirlot, dz.cyt., s. 110–111.

²³ J. Parandowski, dz.cyt., s. 116. Pan „urodził się w Arkadii”.

²⁴ Zob. S. Brzozowska, dz.cyt., s. 43–45.

²⁵ Zob. J.E. Cirlot, dz.cyt., s. 302.

²⁶ J. Parandowski, dz.cyt., s. 122.

²⁷ Zob. M. Eliade, dz.cyt., s. 203.

²⁸ Zob. A. Nowakowski, s. 293 i 299. „Pan z całym haremem urodziwych nimf zagościł na stałe w ogrodach, parkach, lasach kreowanych tysiącami przez poetów i malarzy”. Wiersz ten zestawzić można z obrazem Böcklina *Pan w trzcinie*, którego intymna atmosfera „pomiędzy samym Panem (na płótnie nie odnajdziemy bowiem postaci nimfy – J.Z.) a otaczającą go przyrodą stwarza poczucie organicznej jedności postaci z naturą”.

tego rozpoznania niezbędne jest przywołanie imienia Alkinoosowej córki. A przypomniane jego pojawieniem się: wyspa Scheria (jako przestrzeń mitycznych wydarzeń)²⁹ oraz Feakowie (lud ją zamieszkujący) pozwalają zrozumieć specyficzny „nastrój” emanujący z bajecznego krajobrazu. Parandowski pisze: „[...] wiodą oni [Feakowie – J.Z.] życie zbożne i spokojne. [...] Nie wiedzą, co to niebezpieczeństwa; morze dla nich zawsze jest gładkie i spokojne. [...] Skołatanemu rozbitkowi Scheria wydawała się bajką, wylęglą z tęsknot w długie ponure godziny nawałnicy morskiej”³⁰. Kontemplacja pejzażu i atmosfery tej idyllicznej krainy to kolejny paliatyw, obszar uciszenia i chwilowego zapomnienia dla żeglujących po *mare tenebrarum* swej jaźni myśli poety – dekadenta. On sam zresztą w sposób dosłowny oświadcza:

w taki to dzień, czy sobie przedświat przypomina,
czy zaświatów przecucie zamglone ma dusza –
jest jakiś kraj bajeczny... daleko... daleko...

Zbliżam się niechybnie do miejsca, w którym zaproponowany przeze mnie na wstępie podział, rozbijający techniki poetyckiego ujmowania pejzażu na dwie bezwzględnie obce sobie szkoły, może wydać się bezpodstawny i pozbawiony logiki. Skoncentruję się bowiem teraz na czterech utworach, które są doskonałym przykładem na to, jak praktyka poetycka, grawitując ku dwu przeciwnym biegunom (paradygmat „muzyczno-nastrojowy”, impresjonistyczny i wzorzec parnasistowski), z sobie tylko właściwym wdziękiem potrafi, mieszając je i płacząc, stać się problematycznym amalgamatem, zacierającym to, co jak pisze Jan Prokop: „tęsknota badacza chciałaby dojrzeć w czystym przeciwstawieniu”³¹.

Tego typu kontaminacją jest czterokrotnie podejmowany przez Tetmajera motyw Anadiomene (to przydomek Afrodyty „wychodzącej z morza”, a więc w chwili jej cudownych narodzin). Jak informuje *Mitologia*: „[...] nie miała [ona – J.Z.] ani ojca ani matki. [...] Pewnego bardzo pięknego poranku wyłoniła się po prostu z piany morskiej, niedaleko Cypru”³². Do wzorca parnasistowskiego zbliża te ujęcia – wiersze: *Narodziny Afrodyty* (Seria II), *Narodziny wiosny* (Seria II), *Słońce* (Seria III) i II utwór z cyklu *Z daleka od ludzkiego*

²⁹ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1992, s. 610. Autor powyższej pracy przystań tę nazywa inaczej: „Odyseusz [...] znalazł się, zupełnie wyczerpany na wyspie Drepane, zajętej przez Feaków”. Nie mam jednak wątpliwości, że z wyjątkiem nazwy, miejsce to niczym nie różni się od tego z relacji Parandowskiego.

³⁰ J. Parandowski, dz.cyt., s. 241.

³¹ J. Prokop, *Ze wstępu Konkwistador na morzach mroku* do: T. Miciński, *Poezje*, Kraków 1980, s. 19.

³² J. Parandowski, dz.cyt., s. 80.

zgiełku i mrowiska... (Seria V) zawarte w nich bezpośrednie odwołanie do tematyki antycznej. Można je traktować także jako kontynuację, podjęcie ogromnie popularnego już od czasów najdawniejszych motywu Anadiomene (posag bogini miłości autorstwa rzeźbiarza Praksytelesa z IV w. p.n.e. i późniejsze liczne jego kopie czy wiersze Lukrecjusza, poety łacińskiego z I w. p.n.e., są na nośność tej topiki najlepszymi przykładami)³³. Co jednak dużo bardziej prawdopodobne – wiersze te to poetyckie transpozycje dzieł malarskich – renesansowych *Narodzin Wenus* Sandro Botticellego lub współczesnego Tetmajerowi ujęcia tego tematu autorstwa wspominanego już Arnolda Böcklina. Takie rozumienie nie usuwa ich z kręgu oddziaływań nurtu parnasistowskiego, co więcej, koresponduje ono z jego artystycznymi założeniami – poszukiwaniem wzoru piękna, harmonii i ładu głównie w sztukach plastycznych: rzeźbie i malarstwie. Dzieło sztuki, „artefakt” winien w tym ujęciu oddzielać się więc od nieporządku i bezładu rzeczywistości³⁴. W wypadku Tetmajera jest ono zapewne próbą uciszenia burzliwego wnętrza, „schopenhauerowskim” paliatywem estetycznym.

Każdy z wyżej wymienionych wierszy w swej warstwie (jeśli można tu użyć tego słowa) „epickiej” pozostaje wierny wzorcowi parnasistowskiemu, tzn. albo stanowi dokładne powtórzenie tematu antycznego (tak jest w wypadku *Narodzin Afrodyty*), albo jest jego prefiguracją – systemem analogii widocznych w losach głównej bohaterki oraz w strukturze świata przedstawionego (ten wariant odnosi się do trzech pozostałych wierszy)³⁵. Jako weryfikatora, modelu, co do zgodności z którym osądzał będę wierność i rzetelność poetyckiego przekładu antycznej historii, użyję opisu narodzin Afrodyty z wielokrotnie już przywoływanej w tej pracy *Mitologii* Parandowskiego. Wyłonienia się bogini „widocznie [...] oczekiwano, albowiem na brzegu powitały ją Wdzięki, Uśmiechy, Igraszki, wesołe i miłe bóstewka, które odtąd pozostały w jej orszaku. Za każdym krokiem Afrodyty wyrastały pod jej stopami najcudniejsze kwiaty. Służebnice wytarły jej ciało, namaściły wonnymi olejkami, wykręciły wilgotne włosy i ubrały. Na głowę włożyły jej złotą koronę, w uszy wpięły kolczyki z pereł, na piersiach zawiesiły naszyjnik ze szmaragdów. Odziały ją w koszulę tak delikatną jak mgła i płaszcz tak barwny jak tęcza. Potem sprowadziły śliczny wózek wykładany szyl-

³³ Tamże, s. 83.

³⁴ Zob. J. Prokop, dz.cyt., s. 19–20.

³⁵ Zob. S. Brzozowska, dz.cyt., s. 18. Autorka przytacza propozycję podziału metod inkorporowania motywów starożytnych. Korzysta w tej kwestii z poglądów autorstwa S. Stabryły, zawartych w tegoż: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*, Kraków 1996, s. 8–9. Obok dwu scharakteryzowanych już formuł (rewokacje, prefiguracje) przytaczam (za Brzozowską) dwie kolejne: „reinterpretacje (powtarzanie motywów literackich, mitologicznych, historycznych polegające na zasadniczej zmianie sensu archetypu) i inkrustacje (ornamentyka słowna i metafory, porównania, aluzje, skojarzenia)”.

kretem i zaprzęgly doń gołębie. W ten sposób bogini piękności pojechała na Olimp. [...] [Tam – J.Z.] została boginią miłości”³⁶.

Jeśli więc stopień wierności modelowi czynić miarą wartości tych wierszy (nie idzie mi, rzecz jasna, o dosłowne zadośćuczynienie, poetycką transmutację każdego etapu powyższego ujęcia, ale raczej o kwestie zasadnicze i o uchwycenie właściwego „nastroju”), to pochodzące z II Serii *Poezji Narodziny Afrodyty* są pod oboma względami ujęciem najdoskonalszym. Strona epicka tego poematu nie obejmuje wprawdzie przytoczonej tu wzmianki o triumfalnej podróży na Olimp (podobnej informacji nie ma zresztą w żadnym z pozostałych wierszy). Co istotne – jedynie tutaj odnaleźć można poetycki ekwiwalent konstatacji Parandowskiego: „została boginią miłości”, a brzmi on następująco:

i zdrzał wszechświat w krąg, bo z morskich głębości
sprawczyń wyszła mąk najsroższych dla ludzkości.

Ta znamienita peryfraz (drugi wers), mocno pejoratywnie nacechowująca domenę boskiej Afrodyty (a więc także i ją samą), to wyraźnie modernistyczny akcent. Jest więc utwór ten świetnym przykładem na kontaminację parnasistowskiej tematyki z impresjonistyczną techniką obrazowania oraz inspiracjami dekadencjami³⁷. Także warstwą formalną przewyższa on pozostałe ujęcia. Zbudowany jest z sześciu głównie jambicznych trzynastozgłoskowych oktaw (o regularnym spadku przedśredniówkowym po każdej szóstej sylabie)³⁸. Wszystkie strofy wyposażone są w parzysty układ rymów, żeńskich i dokładnych – bez wyjątku. W niemal bliźniaczy sposób wygląda budowa *Narodzin wiosny* (Seria II), z pominięciem jednak podziału na ośmiowersowe strofy i niedokładnego rymu kojarzącego dwa otwierające utwór wersy.

W kolejnym ujęciu: *Narodzinach wiosny* cypryjskie bóstwo zostaje utożsamione z „boginią wonnych ziół”, personifikacją wiosny. Przestrzeń mityczna natomiast zastąpiona zostaje iście słowiańskim krajobrazem („poła”, „szczaw”,

³⁶ J. Parandowski, dz.cyt., s. 80. Nieco inaczej wygląda ta relacja w ujęciu Roberta Gravesa w tegoż: dz.cyt., s. 58. Obok tradycyjnego: („Afrodyta, bogini pożądania narodziła się naga z piany morskiej i płynęła w muszli. [...] Za każdym dotknięciem jej stopy wyrastały z ziemi kwiaty i trawy. W Pafos Pory Roku [Hory – J.Z.] córki Temidy, pospieszyły, by ją odziać i przyozdobić”) przytacza Graves także alternatywne wersje mitu narodzin Afrodyty, odnajdując jej rodziców: „Niektórzy utrzymują, że powstała z piany, która zebrała się wokół genitalii Uranosa, gdy Kronos wrzucił je do morza, inni, że Zeus spłodził ją z Dione, która jest córką bądź to Okeanosa i nimfy morskiej Tetydy, bądź też Powietrza i Ziemi”.

³⁷ Por. S. Brzozowska, dz.cyt., s. 11.

³⁸ Por. T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933, s. 253. Autor szuka analogii dla *Narodzin Afrodyty* w *Wierszach antycznych* Leconte’a de Lisle i zauważa je w wersach: „zefiry pieszczą ją z rozkoszy oszalałe” i „Muskają włosy jej złociste, miękkie, śliczne”; nastroju oraz przeważnie jambicznym trzynastozgłoskowcu Tetmajera (francuski aleksandryn z męską cezurą po szóstej sylabie brzmi bardzo podobnie).

„dęby”), który dopiero w końcowych wersach „opamiętuje się” poprzez przywołanie „płającego hufca brodatych faunów i śnieżnych nimf”³⁹.

Wiersz *Z daleka od ludzkiego zgiełku i mrowiska... II* (Seria V) także nawiązuje do motywu Anadiomene. Nie jest to jednak wierność nawet tego, co w *Narodzinach wiosny* pokroju. Tu bowiem nie o rozdźwięk w kwestii tła historii antycznej idzie, które notabene świetnie imituje to towarzyszące narodzinom Afrodyty, ale o jej pierwszoplanową postać, wyłaniającą się z przesyconego słonecznym żarem miniaturowego pejzażu leśnego zacisza, rusalkę. O ile w „bogini wonnych ziół” śmiało, niejako automatycznie zidentyfikowałem Kiprydę (nie przeczę, że pomógł mi w tym fragment z *Narodzin Afrodyty*, który „ducha panującej w wierszu przyrody” przyrównał do tego, cytuję: [...] *jak w narodziny wiosny*)⁴⁰, o tyle wynurzająca się z „głębi leśnej wody” pół kobieta, pół ryba to postać, której z Afrodytą utożsamiać nie należy. Widać tu ponadto zasadniczą rozbieżność w warstwie epickiej, zakłócony zostaje, uświęcony mitem porządek wydarzeń – zjawia nie wychodzi na brzeg, a „znika w zwierciadle głębin”.

Nieodłącznym komponentem przestrzeni każdego z czterech rozpatrywanych utworów jest Słońce. W żadnym jednak z wierszy nie odnajduję przesłanki, aby utożsamiać je (Słońce) z którymś ze starożytnych bóstw (jego personifikacji). We wszystkich czterech ujęciach pełni ono funkcję „dodatnia”⁴¹, jest elementem życiodajnym. To niejako za sprawą Słońca (źródła ciepła i energii) zapłodniona (zgodnie z koncepcją alchemiczną) spływającym z niego niewidzialnym sokiem przyroda wyłania z siebie Afrodytę. Cudowny związek Natury z symbolizującym płomień witalny i *libido* (koncepcja psychoanalityczna) Słońcem nie może zostać spersonifikowany inaczej, aniżeli w postaci Afrodyty⁴².

Wspaniałym hymnem na jego cześć jest rozpoczynający cykl włoskich pejzaży marynistycznych wiersz *Słońce* (Seria III). Klamrę utworu stanowią składające się na jeden wers wykrzyknienia: „Słońce! słońce! słońce! słońce!”. Tak brzmi wers inicjalny pierwszej strofy oraz ostatni – zamykający siódmy

³⁹ Do pocztu antycznych postaci zaliczyć można ponadto postać z otwierającego utwór obrazu (pierwszy sześciowers). W kruszącym lód bogu wody oko czytelnika dojrzeć może kilka analogii z Posejdonem.

⁴⁰ Znamienny w tym względzie wydaje się rzymski kult „Venus”, jak pisze Parandowski w tegoż: dz.cyt., s. 271, była ona „opiekunką ogrodów warzywnych [...] Stała się później piękną panią wiosny, kwiatów i wszelkiego uroku natury. [...] Ogrodnicy, kwiaciarki i sprzedawcy jarzyn uważali ją za swą patronkę. Na koniec utożsamiano ją z grecką Afrodytą”.

⁴¹ Motyw słońca w poezji Młodej Polski opracował J. Kwiatkowski w tegoż: *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231–325.

⁴² Por. J.E. Cirlot, dz.cyt., s. 373–376.

czterowers. W odróżnieniu od poprzedniego ujęcia (*Z daleka od ludzkiego zgiełku i mrowiska... II*) poeta proponuje spojrzenie z odległej perspektywy. Oko impresjonisty spogląda na morski krajobraz z lotu ptaka, o inspiracjach zaś Tetmajera warsztatem „malarzy chwili” świadczy mistrzowskie operowanie plamą barwną⁴³:

Na roztoczach morskich głębi,
na szmaragdach i błękitach,
fioletu ciemne plamy
w rozłożonych lśnią prześwitach.

Wzgórz majaczą gięte łuki
przez przezroczą mgłę błękitną –
na ich stokach białe miasta,
jak kamelij ogród kwitną.

Fascynacje nim dostrzec można również w „drżących”, „migotliwych” (to wynik charakterystycznej dla malarstwa impresjonistycznego techniki nakładania farby – puentylizmu) ujęciach świetlnych refleksów:

Słońce! słońce! słońce! słońce!
Wszystko lśni się, świeci, pała,
złote iskry skaczą z morza,
złotem błyska mewa biała⁴⁴.

Aby dostrzec „nagą, piękną, uśmiechniętą Wenus”, poeta musiałby radykalnie zmniejszyć przyjetą na wstępie (i utrzymywaną przez pięć strof) rozległą perspektywę oglądu. Czyni to, co prawda, w dwu ostatnich kwartynach, ale tylko w imaginacji, pisze: „zda się z głębi, [...] wyjdzie cicho z morza Wenus”. To kontemplacja „nastrojowego” pejzażu (tak bardzo do tła histo-

⁴³ Zwrócił na to uwagę J. Krzyżanowski we *Wstępie* do: K. Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968, s. LII.

⁴⁴ Przykładów wykorzystania technik impresjonistycznych (kolejno: plamy barwnej – pierwszy cytat, gry świetlnych refleksów – drugi) dostarcza także wiersz *Narodziny Afrodyty*:

Złocisty to był dzień. Błękitne zadumanie
objęło cały świat. Na modrym oceanie
słoneczny zasnął blask [...]

oraz:

Wtem – jakby zwiewny rój motyli skrzydłem drżącym
potrącił śpiący blask i śpiącą głęb pod słońcem:
zadrgała senna sfer [...]

rii mitologicznej podobnego) ewokuje wspomnienie, przywołanie motywu Anadiomene. Pozostaje on jednak niemożliwym w realizacji domniemaniem, w rzeczywistej przestrzeni Zatoki Neapolitańskiej nie ma dla niego miejsca.

Jeśli zaś wiersze o „wychodzącej z morza” Afrodycie traktować jako dokument przeżycia estetycznego, owoc kontemplacji dzieła sztuki (w tym wypadku malarskiej), wówczas podobnie – to *Narodziny Afrodyty* będą tym najbliższym poetyckim odpowiednikiem obrazu Botticellego, tytuł bowiem wiersza Tetmajera bezpośrednio na nie wskazuje i z góry narzuca kierunek interpretacji poematu.

O ile wiersze *Całe miasto w ogniu skrzy...* (Seria I) i *Rusalki* (Seria III) są, można by rzec, „czystymi” realizacjami paradygmatu „muzyczno-nastrojowego”, o tyle rozpoczynający się utworem *Słońce* (Seria III) cykl liryków marynistycznych (*Capri*, *Na Capri*, *W Zatoce Neapolitańskiej*, *Pod Portici* i *Pod Herkulaneum*) złożony jest z niemalże wzorcowych przykładów na parnasistowskie ujęcie piękna przyrody. Przytaczane fragmenty wyposażał będę w graficzny schemat ich budowy formalnej. Wykazać bowiem pragnę, że spełniają one postulaty poetyki parnasistowskiej, tzn. odznaczają się symetrią, harmonią, ładem – odpowiednimi proporcjami⁴⁵.

Istnienie pozapoetyckich, rzeczywistych, geograficznych odpowiedników unieruchomionych w przestrzeni lirycznej miejsc, sygnalizują przytoczone wyżej tytuły poszczególnych wierszy. Chronologia zaś roztaczanych w utworach ujęć pejzażowych pozwala z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć kierunek „peregrynacji” oka poety i tym samym zamknąć percypowaną przestrzeń w dosyć szczelnych ramach.

Podmiot liryczny utworu *Capri* to jednocześnie osoba „fizycznie” bytująca w poetyckiej rzeczywistości wiersza:

Zbiegłem do stóp skalistej wysepce – –	10 (6 + 4)	a
była cicha godzina poranna,	10 (6 + 4)	b
woda jasna, szafirowo-szklanna,	10 (6 + 4)	b
cicho dzwoni u brzegów i szepce.	10 (6 + 4)	a

Bogatszy w wiedzę o kolejnych miejscach wizyt fotograficznej pamięci podmiotu lirycznego (odtworzającej zapewne wspomnienia i wrażenia włoskich podróży samego poety), uprzedzę nieco fakty i założę, że znajduje się on na północno-wschodnim wybrzeżu Capri (tym w stronę lądu, Wezuwiusza i miasta Portici zwróconym).

⁴⁵ Zob. J. Prokop, dz.cyt., s. 20.

Perspektywa zaś, z której podmiotowi lirycznemu rysuje się przestrzeń poetyckiej miniatury *Na Capri* (drugiego, licząc *Słońce* – trzeciego wiersza cyklu), pozwala mu ujrzeć wyspę w całej rozciągłości jej północno-wschodniego wybrzeża. O tym, że jest to „rzut oka” osoby patrzącej z łodzi (jak mierniam, opuszczającej Capri), świadczy fragment wykluczający możliwość innej – równie realnej ze względu na swą rozległość – perspektywę „z lotu ptaka”:

Z <i>dwu</i> stron wysepki szafir mórz	8 (5 + 3) –
błyszczą się piana;	5 a
różowe biegną stopy skał	8 (5 + 3) –
w toń zwierciadlaną.	5 a

Na krzesanicy skalnej śpi	8 (5 + 3) –
cień ciemnosiny;	5 b
<i>wysoko w górze</i> piętrzą się	8 (5 + 3) –
jasne ruiny.	5 b

Trzeci liryk cyklu – *W Zatoce Neapolitańskiej* – to już *stricte* marynistyczny widok. Współtworzące go elementy: „nieskończonych wód powierzchnia”, „słońce wsparte swym blaskiem o wodę” oraz niebo toną w zacierającym ich blade kontury „przezroczystym, świetlistym lazurze”, w który „świat się zmienia cały”. Jest to więc perspektywa osoby zewsząd otoczonej „błękitną bezbrzeżą” – podróżującej łodzią. Punktem docelowym morskiej żeglugi jest tytułowe miasto z wiersza *Pod Portici*, a obserwowany przez podmiot liryczny „wielki okręt opływający port” zdaje się tym samym, którym odbył on (podmiot) turystyczny rejs relacji Capri–Portici:

Wielki okręt port opływa,	8 (4 + 4)	a
fala modra, srebrnogrzywa	8 (4 + 4)	a
idzie cicho i leniwa	8 (4 + 4)	a
za nim w ślad;	3	b
a gdy wiatr ją silniej trąca,	8 (4 + 4)	c
z głębin zrywa się do słońca	8 (4 + 4)	c
na kształt białych bielejąca	8 (4 + 4)	c
ptasich stad.	3	b

Ostatni utwór, zamykający serię południowych widoków, wypełniony jest opisem ruin miasta Herculaneum (to na jego zgliszczach – będących skutkiem trzęsienia ziemi w 63 r. n.e. oraz erupcji Wezuwiusza w 79 r. n.e. wzniesiono na dwudziestopięciometrowej warstwie wulkanicznego tufu dwa miasta

– obok wspomnianego Portici, także Resinę)⁴⁶. Tło dla rumowiska stanowią: „wulkan wyrzucający dymu chmurę” oraz „błyszczące w chmurach na kształt krzyża” zachodzące słońce.

Podmiot liryczny dzięki bezpośredniemu kontaktowi z przechowyującym antycznego ducha pejzażem – „szafarzem czasu mitycznego” uczestniczy, przeglądając się w lustrze niezmiennej, nienaruszonej upływem czasu wieczności⁴⁷. Teraźniejszość sytuacji lirycznej styka się więc z uświęconą mitem przeszłością. Ta z kolei za pośrednictwem „artefaktu” (okiem podmiotu percypowanego, a piórem poety odmalowanego w słowie pejzażu), stanowiącego medium, swoisty „nośnik” skondensowanej w nim „antycznej energii” dotyka przyszłości – czasów nam współczesnych. Oto dowód:

Jeszcze, zda się, w tej krainie czarów,	10 (4 + 6)	a
nad tą wodą szafirowo-szklaną,	10 (4 + 6)	b
w taką cichą godzinę poranną	10 (4 + 6)	b
słychać oddech kochanek cesarów.	10 (4 + 6)	a

O „uduchowieniu” zaś przestrzeni krajobrazowej liryków marynistycznych zaświadcza implikujący je obraz spirytualno-materialnej jednorodności pejzażu, zamknięty w trzeciej strofie utworu *W Zatoce Neapolitańskiej*:

W jeden lazur świat się zmienia cały,	10 (4 + 6)	–
Cisza ziemi z senną nieba głuszą;	10 (4 + 6)	a
W jeden lazur świat zmieniony zda się	10 (4 + 6)	–
Być swą własną zadumaną duszą.	10 (4 + 6)	a

W tym oto jedynym miejscu (*vide infra*) wierność parnasistowskiemu postulatowi uprzedmiotowienia „artefaktu” – oddzielenia go od nieporządku życia za pomocą: harmonii formalnej wiersza (na którą obsesyjnie przytaczam dowody) oraz możliwie maksymalnego zobiektywizowania podmiotu (pozbawienia niosącej emocjonalne nacechowanie indywidualności jego spojrzenia) – zostaje zaniedbana. O tym, że percypującym południowe widoki jest artysta – schyłkowiec, przekonuje znamienne porównanie zamykające wiersz *Na Capri*:

Ogromny, świetny słońca krąg	8 (5 + 3) v (–) –
świeci w błękicie;	5 a

⁴⁶ Zob. *Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*, wstęp K. Michałowski, Warszawa 1974, s. 215; oraz *Mała encyklopedia kultury antycznej A–Z*, Warszawa 1983, s. 312–313.

⁴⁷ Zob. S. Brzozowska, dz.cyt., s. 42–45.

*naokół pusto, pusto tak,
jak bywa życie.*

8 (5 + 3) –
5 a

Czysta „energia antyczna” zyskuje więc „dekadencką domieszkę” (efekt niewywiązania się z „parnasistowskiego obowiązku”) i wraz z nią dociera do współczesnego czytelnika.